Desaparición de la palabra y apariencia del mundo /1/

===

Los seres humanos no viven solamente en el mundo objetivo, ni tampoco sólo en el ámbito de la actividad social como se la suele entender, sino que se encuentran en gran medida a merced de la lengua específica que se ha convertido en el medio de expresión de su sociedad. Es ilusorio imaginar que uno se adapta a la realidad sin utilizar la lengua y que la lengua no es sino un medio fortuito que utilizamos para resolver problemas específicos de comunicación o de reflexión. La verdad es que «“el mundo real»” se construye de manera en gran medida inconsciente a partir de los hábitos lingüísticos del grupo.

Sapir, 1929

El modo de producción de la vida material condiciona de manera general el proceso vital social, político e intelectual. No es la conciencia de los hombres (sic) lo que determina su existencia, sino al contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia.

Marx, 1859

Una anomalía de la vida contemporánea que no suele recibir atención crítica es la persistencia de las erratas en los subtítulos de las películas extranjeras de los países industrializados. Un ejemplo típico es la omisión de la r del posesivo «“your»” en la versión subtitulada en inglés de *Jonás, que cumplirá 25 años en el año 2000*, de Tanner. Puesto que esta película (como las dirigidas por Truffaut, Bergman o Wertmüller) ha sido producida con al menos un ojo puesto en el mercado angloamericano, no cabe desestimar la errata como consecuencia de la existencia precaria y en cierto modo secundaria de la copia destinada a la exportación (que a menudo resulta reeditada para el nuevo mercado, como en el caso de *El hombre que cayó a la tierra*, de Roeg). El actual cine burgués dedica a la información visual una atención minuciosa y el hecho de que no se corrijan los errores tipográficos de los subtítulos es un signo inequívoco de que no se perciben.

Esto se vincula a una amplia variedad de fenómenos sociales, como los métodos de lectura rápida, que sustituyen las palabras individuales por una fórmula sintética de su contenido informativo, o las técnicas desarrolladas en relación con los mensajes publicitarios o los embalajes comerciales a la hora de imprimir información que, por razones variopintas (se la considera superflua, como el nombre del diseñador de la cubierta del libro, o tal vez comercialmente contraproducente, como en el caso de la lista de conservantes químicos de los alimentos envasados) el fabricante no quiere que el cliente lea. En este sentido el mensaje codificado más revelador que aparece en *Reflexiones sobre el lenguaje*, de Noam Chomsky, puede que sea el número de ISBN, impreso en diferente dirección y en un color más claro que el texto del resto de la contraportada.

Estas huellas residuales de una lengua que querría ser invisible apuntan a una transformación mucho mayor que la que ha tenido lugar en siglos recientes: la subordinación de la escritura (y por medio de la escritura, la lengua) a la dinámica social del capitalismo. Las palabras no sólo aparecen vinculadas a los bienes de consumo, sino que *se convierten* en bienes de consumo y, en tanto que bienes de consumo, adoptan el “carácter misterioso”, o “místico”, que Marx identificaba con el fetichismo de los objetos mercantilizados: desprovistas de toda conexión tangible con sus productores humanos, las mercancías aparecen como objetos independientes, activos en un mundo de mercancías, un ámbito exterior y anterior a cualquier agencia del sujeto que los percibe. Se trata de un mundo cuya inevitabilidad invita a la aquiescencia. Es así como el capitalismo traslada su realidad preferida y, además, mediante la propia lengua, a los hablantes individuales, y al hacerlo borra necesariamente del ámbito del significado el punto de conexión con lo humano, la presencia perceptible del significante, la señal gráfica o el sonido.

Para aclarar este borrado resulta necesario destacar algunas diferencias importantes que existen en el uso de la lengua por parte de grupos que todavía no han sido plenamente incorporados al sistema de clases del mundo moderno . Obsérvese, por ejemplo, que la presencia de sílabas carentes de significación referencial en las literaturas

tribales resulta característica. Transcribo a continuación una traducción a inglés de un poema que la comunidad Fox relaciona con los baños de vapor:

A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni agi ya ni
Sky
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni /2/

Salvo si consideramos los intentos específicamente antropológicos de explicación, no hay espacio alguno en la teoría literaria contemporánea en el que considerar una poesía de este tipo, pues no existe el mecanismo que nos permita situarlo de manera coherente junto a la obra de Dante, de Li Po o de Tristan Tzara. Incluso si reconocemos la proliferación de sonido como el aspecto esencial de la definición por parte de Roman Jakobson de la "función poética", la atención al significante por sí mismo, la crítica literaria normativa se detiene mucho antes, generalmente en el umbral de la onomatopeya, y decide, como Wellek y Warren, que "el mero sonido muy rara vez, o nunca, alcanza a tener un efecto estético"./3/ El hecho de que hayan sido aún muy pocos los intentos por incorporar estos materiales a los programas de literatura comparada en los sistemas educativos de los países industrializados, no es sólo atribuible al racismo, aunque el racismo juegue inevitablemente un importante papel. Se trata más bien de que en la realidad del capitalismo, que niega todo valor a lo puramente gestual, a lo que únicamente sirve para señalar la conexión existente entre el producto y su productor, la ausencia de referencia externa resulta interpretada como una ausencia de significado.

Pero el capitalismo no surgió de la noche a la mañana en el contexto de las asociaciones entre grupos tribales, sino que pasó a existir tras una larga sucesión de fases, cada una con sus modos de producción y de relación social característicos. Mucho más cercana a nuestra experiencia moderna que la poesía tribal, la literatura de las poblaciones de los estadios tempranos del capitalismo conserva elementos de este aspecto "insignificante" o gestual del lenguaje. Cito los once primeros versos de "Tunnying of Elynour Rumming", compuesto por John Skelton en torno a 1517:

Tell you I chyll,
If what you Will
A while be still,
Of a comely gyll
That dwelt on a hyll;
But she is not gryll,
For she is somewhat sage
And well worne in age,
For her vysage
It woldt aswage
A mannes courage. /4/

Tan solo una palabra (*gryll*, "fiera") ha desaparecido del vocabulario de la lengua inglesa. Los cambios en la ortografía, en la pronunciación y en la estructura sintáctica resultan más visibles (y se explican sobre todo por el efecto de estandarización de la imprenta, pues la primera imprenta de Inglaterra, la de Caxton, venía operando desde hacía cuarenta años cuando se com-

pusieron estos versos). Pero la diferencia más evidente entre la poesía de Skelton, o la de contemporáneos suyos, como Sir Thomas More, y la poesía moderna es el uso de la rima: once rimas finales consecutivas que solamente utilizan dos terminaciones, *-yll* y *-age*, además de otros cinco casos de rima interna o cuasi-rima (t*ell, whyle, dwelt, well, woldt*). Esto es lo contrario de la *r* borrada en Jonás: consiste en una ordenación de la lengua por sus características físicas, "no-lingüísticas", un indicio de que esta dimensión es *sentida*.

Lo que le sucede a una lengua cuando pasa al estadio capitalista de su evolución es una transformación anestésica con respecto a la tangibilidad perceptible de la palabra, con los incrementos correspondientes en lo que se refiere a sus potencialidades expositivas, descriptivas y narrativas, que son condiciones previas para la invención del "realismo", la imagen ilusoria de la realidad en el pensamiento capitalista. Esta transformación se vincula directamente a la capacidad del lenguaje para referirse al mundo, que bajo el capitalismo muta en una referencialidad que domina todas las demás potencialidades.

La referencia tiene el carácter de una relación entre un movimiento y un objeto, como en el acto de agacharse para coger una piedra con la intención de utilizarla como herramienta. Tanto el movimiento como el objeto tienen su integridad y no se confunden: una secuencia de gestos es claramente diferente de los objetos que pueda incorporar, tan diferente como lo son el trabajo y los objetos que son su resultado. Una secuencia de movimientos constituye un discurso, no una caracterización. Es precisamente la integridad expresiva del uso gestual de la lengua lo que constituye el significado de las sílabas "sin sentido" de la poesía tribal y su persistencia en aspectos de la poesía de Skelton, como la rima, se presenta como una huella.

En el seno de las sociedades tribales el individuo no ha sido reducido aún a mano de obra, y la vida material no requiere el consumo de un número enorme de bienes de consumo creados mediante el trabajo de otros. Del mismo modo, en tales sociedades la lengua no ha sido transformada todavía en un sistema de objetos de consumo, ni ha sido sometida a la división funcional del trabajo, en la que el significado se impone al significante. En contraste con esto, allí donde la burguesía constituye la clase ascendente, la naturaleza expresiva de la conciencia, gestual, fruto del trabajo, tiende a resultar reprimida. Los objetos de la conciencia, incluidas las palabras individuales e incluso las abstracciones, se perciben como objetos de consumo y adoptan el carácter "místico" del fetiche. Desaparece de la ecuación referencial todo reconocimiento de la conexión que establece el significante entre el objeto, o el significado, y el sujeto que percibe. En lugar de esto, el movimiento aparece como si constituyera un rasgo del propio objeto. Las cosas que se mueven libremente, liberadas de toda gestualidad, constituyen los elementos del mundo de la representación. Impulsada por el fetichismo del objeto de consumo, la lengua misma se nos aparece como si fuese transparente, mero receptáculo que transporta referentes aparentemente autónomos. Así, como ha documentado Michael Reddy, el inglés con-

temporáneo es una lengua en la que existen no menos de 141 construcciones metafóricas en las que la propia comunicación se describe como un tubo. En la formulación clásica de Wittgenstein,

> Una "figura" nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y éste parece repetírnos la inexorablemente. /5/

Esta afasia social, la transparencia creciente de la lengua, sucedió en la lengua inglesa a lo largo de más de 400 años. Su expresión plena tal vez se encuentre en el género de la ficción realista, aunque no esté menos presente en la supuesta objetividad del periodismo cotidiano o en la lógica hipotáctica del estilo expositivo normativo. Así, en la lengua, como en la tecnología de la imprenta, el auge del capitalismo creó las condiciones para el auge de la novela. Pues es la desaparición de la palabra lo que se agazapa en el corazón del invento de la ilusión de realismo y en la descomposición de la forma poética gestual.

Afortunadamente la represión no elimina la existencia del elemento reprimido, que permanece como contradicción, a menudo invisible en el hecho social. Como tal, continúa desarrollando la lucha de clases por parte de la conciencia. La historia de la literatura angloamericana bajo el capitalismo es la historia de esta lucha. Se la puede describir a muchos niveles; yo sólo voy a esbozar algunos.

Un hecho importante es la aparición de los libros de poesía, que suele datarse en la literatura inglesa a partir de la publicación de *Tottel's Miscellany* en 1557. Si la propia invención del alfabeto representa la división inicial, precapitalista, de la división del trabajo en el lenguaje, el primer movimiento de la lengua allende las fronteras físicas del individuo, y si la aparición de los poetas genera una nueva división en dos clases, la de los autores y la de los consumidores, la aparición del libro acelera considerablemente el proceso. A partir de este movimiento hacia adelante los autores cada vez se alejarán más de su público.

Otro síntoma de esta represión gradual es la sustitución a partir de 1750 del uso subjetivo del subrayado y de las mayúsculas por el uso convencional moderno.

> Lo que resulta más sorprendente es que un cambio tan conspicuo y de tanto alcance haya despertado tan pocos comentarios contemporáneos. El efecto visual general de la página resulta transformado. Para nosotros esto supone un cambio en la respuesta psicológica. Los humanos no suelen obviar la rápida desaparición de una costumbre arraigada. /6/

Pero si la naturaleza de este cambio se reconoce como una *represión*, el resultado natural de las prioridades capitalistas en la esfera social, entonces esta conspiración de silencio no resulta sorprendente. En 1760 un autor, Edward Capell, había llegado a suprimir el uso, en poesía, de la letra inicial mayúscula de cada verso. /7/

Incluso en el siglo XVIII, las contradicciones de la mercantilización lingüística provocaron tendencias contrarias. El lector británico burgués debía participar en la producción del libro en tanto que objeto, pues le correspondía a él ocuparse de la encuadernación. Así, las bibliotecas particulares

se encuadernaban de acuerdo con los criterios estéticos del consumidor, lo que las diferenciaba sustancialmente del batiburrillo de colores y tamaños que caracteriza la biblioteca doméstica de libros de bolsillo actual. La única huella de esta tendencia contraria en la era moderna es el estilo de encuadernación de las enciclopedias y de los libros jurídicos, que aspira a evocar los volúmenes de a quel tiempo.

Debido a su singular adaptación a la cultura del capitalismo, la novela, la heredera del poema cuya generalización y aceptabilidad como forma en Europa fue consecuencia directa de la invención de la imprenta y de la extensión de la alfabetización allende los límites que imponían el clero y las clases dominantes, constituye una fuente directa para cualquier etiología de esta realidad fetichizada. Tienen especial interés en este sentido las respuestas más importantes a la "crisis" moderna de la novela: la novela artística, la novela destinada a un mercado de masas y la película de ficción. Antes de ocuparnos de estas formas interesa hacer algunos comentarios tanto en relación con la naturaleza del consumidor de la lengua serializada como con la relación inherentemente deformada que guarda la novela con el poema, su punto de origen.

Fue Sartre quien argumentó que el grupo y la serie son los dos tipos primarios de relación humana. El primero caracteriza a las sociedades tribales. La serialización (a menudo caracterizada como alienación o atomización) sitúa al individuo como una cifra pasiva en una serie de unidades más o menos idénticas, "la simple persona independiente" de Whitman. Encontramos su apoteosis en la moderna cola del desempleo. La función de la lengua mercantilizada del capitalismo es la serialización del usuario de la lengua, especialmente del lector. En su forma final, el consumidor de una novela de distribución masiva como *Tiburón* contempla una página en blanco (también la página del lector rápido) mientras la narración parece desarrollarse milagrosamente por voluntad propia ante sus ojos. La lengua se presenta en el acto de alejarse como los subtítulos de una película extranjera.

El trabajo de cada poeta, cada poema, constituye una respuesta a un sistema de coordenadas generado por la lengua y la historia. Cada autor tiene en su imaginación una conceptualización de esta matriz (inevitablemente parcial, inevitablemente distorsionada), caracterizada a menudo como la tradición. El lugar de la obra futura se siente como un punto ciego, una carencia primordial hacia la que el autor se ve impelido. Esta es la verdad esencial que encontramos en el cliché según el cual los poetas sólo componen los poemas que *necesitan*. Cada poema logrado elimina (sólo por un momento) esa carencia y reorganiza sutilmente la estructura de la matriz subjetiva.

La lengua serializada deforma esta percepción subjetiva. Las dudas y vacilaciones respecto a esto, que llenan las páginas de *Tristram Shandy*, son objeto de una sedación creciente por parte del capitalismo ascendente y parecen no ser ni siquiera percibidas por los autores de novelas baratas, quienes se sientan y proceden tranquilamente con su trabajo. (Cuando el autor percibe estas dudas, la consecuencia suele ser el fenómeno conocido como "bloqueo".). Para un Rex Stout, el movimiento de los objetos, presentado sin elemento gestual alguno, no plantea ningún problema. Liberada del reconocimiento del significante y atrincherada contra cualquier

respuesta que pueda emitir un consumidor cada vez más pasivo, la lengua del novelista de supermercado cada vez se adapta mejor a un proceso, el argumento, o la trama, que parecería eludir la sintaxis. La dinámica implícita en el avance de la novela hacia la ilusión de realismo consiste en este divorcio, desarrollado por fases a lo largo de siglos, de la trama con respecto a la fuerza gravitacional de la lengua, la pretensión de que es posible desarrollar un arte de la trama que sea autónomo con respecto a la lengua. Este sueño de un arte sin medio, de un significado sin significantes, se inscribe plenamente en el fetichismo del objeto de consumo. Así la semilla de la moderna "crisis de la novela" —la bancarrota del realismo normativo que anunciaron los autores de la primera modernidad, y la marginación consiguiente de este modo de escritura como fuerza social en la cultura contemporánea— se implantó en el comienzo mismo del proceso, una inevitabilidad inherente al deseo de separar la narración de los aspectos gestuales del lenguaje. En lugar de abandonar "libremente" la atracción gravitacional del significante, la novela, como un cohete que no tuviera el impulso suficiente, se precipita hacia la atmósfera del poema: la aflicción característica de Tyrone Slothrop es la de la propia novela.

Desde el comienzo de la modernidad muchos novelistas serios han sido sensibles a la naturaleza de esta contradicción y han intentado enfrentarse a ella directamente. Gertrude Stein intentó reintroducir un presente continuo anti-narrativo. Hemingway desarrolló un arte de la oración, considerada como la unidad lingüística clave de la novela. Joyce preparó un ataque frontal, reintegrando la novela en la lengua, aunque su lingüística fuera pre-saussuriana, es decir, etimológica. Estos planteamientos condujeron finalmente a todas las manifestaciones de la novela artística contemporánea. Es especialmente notable en este sentido la aparición de un conjunto de novelistas que escriben para, y son leídos principalmente por, poetas, como Jack Kerouac, Douglas Woolf, Paul Metcalf, Harry Matthews, Kathy Acker o Fielding Dawson.

La otra tendencia, entre las respuestas a esta situación, es aceptar la mercantilización y continuar escribiendo novelas en las que la lengua es prácticamente invisible. Mientras Saul Bellow (o Pearl Buck, o John Steinbeck) representa el intento por conseguir esto deliberadamente (la novela como arte lingüístico que sigue recordando su prehistoria en la poesía, en tanto que obra artística, al tiempo que apenas retiene rasgo lingüístico alguno del poema), y mientras otros novelistas se limitan a estilizar su aquiescencia (Mailer, Vonnegut, Roth, etc…), más típico (y revelador) resulta el caso de aquellos que llevan la mercantilización de la novela hasta su conclusión lógica en el best-seller de distribución masiva, como Leon Uris, Peter Benchley o Mario Puzo. Mickey Spillane, quien se limita a *dictar* sus novelas, lleva hasta el límite el síndrome de la desaparición de la palabra y de la apariencia del mundo en la escritura.

De manera parecida a las propuestas de Stein, de Joyce o de Hemingway, cada uno de los movimientos más notables en la poesía occidental ha sido un intento por sobrepasar los límites represores de la realidad capitalista con el fin de conseguir un arte verbal pleno. Pero resulta característico que hayan sido deformados de raíz por el hecho mismo de haber surgido dentro de los con-

fines de la realidad dominante. Siendo narrativos, los relatos oníricos del surrealismo nunca pudieron aspirar a trascender la fetichización de la trama, tan atrapados en ella como el "realismo socialista". El conjunto de la poesía proyectiva, desde Pound hasta Robert Kelly, busca descubrir de nuevo una conformación física para la lengua, pero propone ese orden, no en el interior de la lengua, sino en el individuo (el individualismo es la codificación del ser "humano" serializado), con lo que opera en la ecuación metafórica de la página como partitura del habla. Existen poetas contemporáneos, como Clark Coolidge o Robert Grenier, que atacan la referencialidad frontalmente, pero negando el contexto específico. En tanto que la negación viene determinada por lo negado, también ellos operan en el ámbito del modo más amplio de la fetichización.

De manera semejante, podría escribirse una historia de la crítica literaria que también localizara sus orígenes en el poema, en la

Las palabras no solo aparecen vinculadas a los bienes de consumo, sino que se convierten en bienes de consumo y, en tanto que bienes de consumo, adoptan el "carácter misterioso", o "místico", que Marx identificaba con el fetichismo de los objetos mercantilizados: desprovistas de toda conexión tangible con sus productores humanos, las mercancías aparecen como objetos independientes, activos en un mundo de mercancías, un ámbito exterior y anterior a cualquier agencia del sujeto que los percibe /

serialización externalizadora y en la resolución de la crisis consiguiente mediante el subsidio del estado con la implantación de la estructura universitaria, un proceso de burocratización mediante el que la escritura se transforma en el canon de la Literatura. Esta historia comenzaría definiendo la función de la crítica como la separación entre la autoconciencia de la actividad compositiva y el propio poema; localizaría la necesidad de esta separación en el elemento represivo de la serialización funcional de la lengua en el contexto del capitalismo; profundizaría en el papel que cumple en el seno de una sociedad capitalista una crítica burocratizada en tanto que creación de una cultura “oficial” y “segura” mediante su limitación de los objetos de indagación a un pequeño número de obras identificadas como la literatura nacional; estudiaría la ilusión de claridad generada por la crítica mediante el uso de la forma del ensayo, en el que las contradicciones de su existencia, tal y como resultarían reveladas por carencias articulatorias, redundancias e insuficiencias lógicas, son subsumidas en forma hipotáctica, invisibilizadas más bien que resueltas; y estudiaría finalmente la presencia, también en la crítica, de tendencias a contrapelo, en concreto las obras a veces anárquicas de teoría literaria desarrollada por poetas (los escritos en prosa de Charles Olson, por ejemplo) y la reciente inclinación francesa a admitir la crítica como forma artística reconocida (como en los casos de Roland Barthes y Jacques Derrida).

Este proceso, el desbordamiento del significante por el significado, la creciente transparencia de la forma ante un contenido de modo cada vez más jerárquico, no se limita a lo que se reconoce habitualmente como las artes del lenguaje. Aprovechando un desarrollo técnico, lo que constituye un mecanismo de defensa característico del capitalismo, el impulso hacia un arte centrado en la trama se impuso sobre un medio nuevo, todavía inmaduro, creando la “película”. El cine puso a disposición del teatro la amplia gama de ventajas que tenía la novela: mayor amplitud de escenarios posibles, la capacidad de efectuar cambios rápidos de tiempo y de lugar, un medio cuyos significantes se ocultaban con mayor facilidad que los decorados de un teatro (lo que los centraba mucho más en los personajes que en la luz, en el espacio, en el tiempo o en el sonido), y, no casualmente, la serialización del consumidor mediante la reproductibilidad de las copias. Lo que el cine le robó al teatro no fue sólo su fuerza de trabajo, sino también su modo altamente especializado de organización social. De manera quizás irónica, el aspecto muy estratificado que presenta la compañía cinematográfica actual se refleja en la empresa editorial contemporánea, en la que “equipos” de autores (empleados contratados que trabajan a destajo) hacen como churros “novelizaciones” de películas de éxito. Existen en el cine, como en otros ámbitos, tendencias contrarias que reflejan el hecho de que este tipo de organización y este modo peculiar de presentar la realidad no es inherente al propio medio. De la misma manera en que la perspectiva crítica del cine de autor intentó generar el reconocimiento de la relación entre un producto y su creador, el cine estructuralista, o “de vanguardia”, que a menudo producía películas sin apenas asumir una división del trabajo, entrega al consumidor una plenitud de significantes. Como los

novelistas del “realismo social” de hace una generación, los documentales de la izquierda independiente aceptan a regañadientes el fetichismo de un arte centrado en la trama, aunque tienden brechtianamente a llamar la atención sobre ello. Centran su fuerza de oposición en los mensajes que presentan ante el consumidor, cuya pasividad desafían sin reconocer que se trata de una aquiescencia constituida por el propio proceso.

Pero es en el poema donde las implicaciones de este proceso, y de sus posibles soluciones, precisan la mayor claridad. El poema no es sólo el lugar original del que proceden todas las artes verbales, sino que nos devuelve a la función social del arte mismo: el arte interioriza para los integrantes del grupo su conciencia al ordenar (cabría hablar aquí de “afinar”) la percepción sensorial individual, pues para el individuo, artista o consumidor, el arte provee experiencias de esa conciencia dialéctica en la que se encuentran el sujeto y el objeto, el yo y lo otro. Puesto que es precisamente esta conciencia dialéctica lo que el capitalismo intenta reprimir mediante la serialización del individuo (pues es debido a esta conciencia como conocemos la sobredeterminación de los objetos de nuestra existencia por parte del modo de producción capitalista), las artes en general operan como tendencias a contrapelo en el seno de la sociedad dominante. Quizás sólo por su posición histórica en tanto que la más antigua de las artes verbales, la poesía se ha plegado menos (y ha ofrecido más resistencia) a este proceso de transformación capitalista. Sigue siendo, por ejemplo, el único género en el que la ortografía puede presentarse de manera no convencional sin que necesite para ello una justificación narrativa.

La tarea del análisis dialéctico no se limita a explicar el origen social y la estructura subyacente de los fenómenos, sino que debe también arraigarlos en los hechos sociales presentes en las luchas, de clase y de otros tipos, para orientar una trayectoria adecuada. El papel social del poema lo sitúa en una posición importante para llevar la lucha de clases *por* la conciencia hasta el nivel *de* la conciencia. Es evidente que no puede modificarse la lengua (o la conciencia) mediante un acto de la voluntad: la Academia francesa lo único que ha conseguido es limitar el léxico. Debe cambiar primeramente el modo de producción y su control de la vida material.

Al reconocerse como *la filosofía de la práctica* de la lengua, la poesía puede buscar las condiciones de una lengua liberada en el seno de la sociedad existente. Esto exige (1) el reconocimiento de la naturaleza y de la estructura históricas de la referencia, (2) la ubicación de la cuestión de la lengua, el significante reprimido, en el centro del programa, y (3) la colocación del programa en el contexto de una lucha de clases consciente. Esta poesía adoptará como su lema las palabras de Marx en *El 18 brumario de Luis Bonaparte*:

> La revolución social… no puede extraer su poesía del pasado, sino sólo del futuro.

==/ **Ron Silliman**

(**Esteban Pujals** trad.)

procedencia

Revista L=A=N=G=U=A=G=E, Suplemento n.º 3 (octubre 1981)

notas

/1/ N. del T. Aunque existe una versión de 1976 de este ensayo en el archivo de poesía contemporánea de la universidad de California en San Diego, fue su difusión en el tercer suplemento de *L=A=N=G=U=A=G=E* (octubre de 1981) y su inclusión en el volumen de artículos críticos *The New Sentence* (Nueva York: Roof, 1987) lo que lo convirtió en uno de los textos críticos más conocidos del movimiento.

/2/ Jerome Rothenberg ed. *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americans* (Doubleday Anchor, 1971) p. 341.º

/3/ René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, (Peregrine Books, 1963) p. 158.

/4/ Richard Sylvester ed. *The Anchor Anthology of Sixteenth Century Verse*, Doubleday Anchor 1974, p. 69.

/5/ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, traducción A. García Suárez y Ulises Moulines, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM-Editorial Crítica, Barcelona 1988, p. 125

/6/ Bertran H Bronson, *Printing as an Index of Taste in Eighteenth Century England* (New York Public Library, 1958), p. 17.

/7/ N. del T.: Es costumbre editorial, incluso hoy, el utilizar la mayúscula a comienzo de verso, independientemente de la sintaxis.

